BOLETIM DE PESQUISA NELIC: Edição Especial

V° 3 – Dossiê Ana Cristina Cesar

Artigos

ENTRE ANA CRISTINA CESAR, O NOME E O TEXTO

Laíse Ribas Bastos

2010.1

Certa poesia anos 70, certa Ana Cristina Cesar

A partir da escritura de Ana Cristina Cesar e das relações entre poesia, leitor e crítica é possível armar o movimento que se dá e valida certos nomes em detrimento de outros para uma poesia dos anos 70 e que ainda hoje circula em revistas de poesia, crítica, suplementos literários e culturais, nas universidades, e configura parte do que podemos chamar de uma poesia do presente.

Em 1976, foi lançado um livro/antologia organizado por Heloisa Buarque de Hollanda, cujo título era: *26 poetas hoje*. A proposta de Heloisa, crítica, editora, e atualmente professora da UFRJ, foi apresentar uma nova geração de novos poetas. *26 poetas hoje*, submissa aos critérios, padrões e gosto da autora, vinha, de certa forma, organizar uma variedade de dicções poéticas, ausentes de programas, e designadas como "marginais". Desse modo, muitos dos poetas encontrados na antologia *26 poetas hoje*, eram conhecidos como parte de uma literatura avessa. Não porque simplesmente eram avessos às editoras, mas porque configuravam também uma espécie de poética avessa. Ana Cristina Cesar é, então, uma das autoras

que começa a figurar entre os "novíssimos" nomes da poesia brasileira na década de 70.

A chamada poesia marginal surgiu da iniciativa de alguns escritores em produzir seus livros independentemente das oportunidades editoriais, para uns, em falta; para outros, nem tanto. Assim, poéticas distintas foram agrupadas na mesma opção para uns, condição ou moda para outros. Um exemplo dessa situação são o grupo "Nuvem Cigana" e o grupo da "Coleção Frenesi". O primeiro, composto por Charles, Chacal, Bernardo Vilhena, Ronaldo Bastos, Ronaldo Santos, entre outros artistas, iniciou com a publicação dos livros *Creme de lua*, de Charles; e *Vau e talvegue*, de Ronaldo Santos. Posteriormente, a intenção era incorporar o teatro, a música, a poesia falada, nas intervenções artísticas propostas pelo grupo. Já a "Coleção Frenesi" foi responsável pelo lançamento dos livros *Grupo escolar*, de Cacaso; *Corações veteranos*, de Roberto Schwarz; *Em busca do sete-estrelo;* de Geraldo Carneiro; *Motor*, de João Carlos Pádua; e *Passatempo*, de Francisco Alvim. Uma perspectiva, embora "alternativa" na época, mais elaborada criticamente e voltada para a poesia (se tomarmos a ativa participação de Cacaso no grupo, por exemplo, que além de poeta, também foi professor universitário e crítico/teórico sobre a poesia realizada no período).

A marginalidade como opção pressupõe o olhar atento ao objeto livro, na livre-escolha para publicação, um gesto mais político do que literário quando livro e poema deixam de ser apenas peças mercadológicas através das escolhas do poeta em relação à distribuição e circulação de seus livros, postura que possibilita também uma abrangência maior em relação ao público leitor. Uma opção que não era para todos.

Antonio Carlos de Brito – Cacaso - (1997) aponta alguns aspectos sobre a poesia então marginal. Em seu texto *Tudo da minha terra*, o autor trata da marginalidade como uma opção/situação, mas também como um risco. Diz ele:

> As contradições começam a se esboçar: ao propor uma quase coincidência entre a poesia e a vida, isso resultaria, no limite, no desaparecimento, por desnecessidade, da própria poesia. [...] Fora do convencionalismo costumeiro que marca a relação entre obra e leitor, torna-se agora possível conversar sobre poesia, livre de esquemas professorais e do obscuro palavreado técnico dos cursos de literatura: a poesia é assunto como o futebol e a vida alheia são assuntos. (BRITO, 1997, p.24)

Cacaso enfatiza novamente que esse ponto de encontro da arte com a vida "põe em risco o poder de transcendência da

expressão poética, sua capacidade para generalizar.” (1997, p.26) E ainda que

> Esta informalidade que hoje reina em setores importantes de nossa ideologia de resistência, em nossa multiforme contracultura, facilita a difusão e a aceitação da crença de que uma vez que fazer arte e viver já não se distinguem, então a possibilidade de criar também já não supõe maiores capacitações, e todo mundo indistintamente é promovido a artista, o que é o mesmo que extinguir a espécie. (BRITO, 1997, p.28)

Podemos verificar, nas afirmações de Cacaso, uma espécie de preocupação com o procedimento poético e suas implicações. Defensor dos ditos então marginais, mas compromissado com a postura do poeta e com a maneira de dizer, a dicção poética. No entanto, para além da preocupação de Cacaso, a situação marginal podia ser, para muitos escritores, uma oportunidade para fazer a literatura circular e colocar a poesia em cena. Isto é, independentemente do lugar de cada um desses poetas, marginalidade, para muitos deles pressupunha um certo descompromisso com a linguagem poética, de maneira que o cotidiano virava assunto de poesia, como uma maneira de tentar fazer diferente de todas as tradições remanescentes até então. Assim, é possível entender o que Cacaso nos diz em relação à extrema e estreita relação entre arte e vida: o poema poderia deixar de ser poema, e o poeta deixar de ser poeta. Asserção que pode ser válida para algumas situações em relação ao processo de produção e recepção poéticos ainda hoje.

A coloquialidade no dizer, as cenas e imagens do cotidiano, a desestabilização da língua nos poemas de frases feitas que beiravam o limite com a prosa, a atenção à palavra escrita e falada, a deglutição de uma tradição (a modernista) para uma quase criação de outra (a marginal); e a postura – política para alguns, para outros nem tanto – em relação ao processo de distribuição dos livros e à circulação da poesia compunham parte do risco da marginalidade exposto por Cacaso.

Porém, mesmo na tentativa de fazer diferente, consciente, honesta, e deliberadamente - ou não - a maior parte desses poetas carregou (e alguns ainda carregam) traços ou vestígios de uma tradição específica, a modernista. É o caso, por exemplo, de Francisco Alvim, diplomata e citado por Ana Cristina Cesar como “poeta maduro e com suficiente respaldo para ser publicado em editora”, isto é, opta de fato, pela edição marginal. (CESAR, 1999, p.201)

Ana Cristina Cesar não se propôs a correr riscos diante dos seguintes contrapontos: o poeta que opta em publicar marginalmente e aquele que não tem outra saída; a palavra poética largada, jorrada no papel e aquela outra trabalhada, pensada, capaz de ser reconhecida em um cenário onde tudo começava a ficar parecido com tudo, como sugeriu Cacaso (1997, p.29). Ana não faz a opção marginal e assume em suas diversas referências, diversos nomes também, num movimento que vai além do traço e do vestígio, de um escrever "à maneira de" ou "à moda de".

Alvim com Ana

Para pensar Alvim com Ana, os poemas trazidos para este trabalho datam todos da década de 70 ou 80, para que se possa, de certa forma, colocá-los lado a lado com a interferência de um *no* outro, ou de um *sobre* o outro, nesse momento "marginal" da década de 70, no qual ambos escritores, algumas vezes são arbitrariamente incluídos.

Em uma espécie de modernidade tardia, os poemas de Francisco Alvim parecem atualizar certa dicção já vista antes. A maneira de dizer, o tom do poema, tom de conversa, jocoso, tom de fala colhida no dia-a-dia, e também, de brincadeira, são formalizados, muitas vezes, em uma das principais características desses poetas anos 70: o verso curto e o poema curto, ou o verso que, independentemente de ser curto, beira a prosa. Marcas modernistas que atravessam a poesia de Alvim:

MUITO OBRIGADO

Ao entrar na sala
cumprimentei-o com três palavras
boa tarde senhor
Sentei-me defronte dele
(como me pediu que fizesse)
Bonita vista
pena que nunca a aviste
[...]
Uma cópia deste documento
que lhe confio em amizade
Sua experiência nos pode ser muito útil
não é incômodo algum
volte quando quiser

(ALVIM, 1981, p.62)

Essas marcas atravessam não só o que chamo aqui de "tom" do poema, mas também, o procedimento – que ora, sabemos, resulta o tom. Afirma Alvim em um poema chamado *A roupa do rei*, e que, não casualmente, está em uma seção do livro *Passatempo*, de 1981, intitulada *Drummondiana*: "A quem sobra olhos resta ver / um ser nu a vida pouca / Só dentes e

sapatos / de volta para casa" (1981, p.103). E depois, em outro poema chamado *Amada:*

Recuo de meu dia para ver-te
E a toda claridade que me trazes

Não te busco
Não saberia encontrar-te
Estás onde o acaso te situa
E és a mesma embora outra me apareças –
Sempre a resgatar-me
Com a vida que me vem de tua face

(ALVIM, 1981, p. 105)

Apesar de este último poema aparentar ser destinado a uma "amada", é do procedimento poético de Alvim que ele nos fala muito. Nas pegadas de Drummond, Francisco Alvim também deixa rastros dessa interferência: embora outra forma de poesia apareça, ou transpareça, o leitor põe-se diante de uma mesma dicção já anunciada anteriormente, uma forma de resgate, como afirma o próprio poema, ou então, como nos cabe pensar, uma modernidade tardia, muitas vezes, formalizadas num quase *déja-vu*, por parte de quem lê.

Drummond espia o mundo: "meus olhos espiam / a rua que passa" (1983, p.26) e vê, de fato, não só a rua, mas a vida que passa, como no trecho do poema que segue,

vejo corpos, vejo almas
vejo beijos que se beijam
ouço mãos que se conversam
e que viajam sem mapa.
Vejo muitas outras coisas
que não ouso compreender...
(1983, p.45)

Já Francisco Alvim faz sobrar olhos para também colher a cena cotidiana das pessoas que passam, e atualiza essa dicção moderna, silenciosamente, quase sem deixar ver a interferência, como quem se esconde, como um observador que adverte: "[...] quem tem janelas / que fique a espiar o mundo" (1981, p.15).

A poesia de Ana Cristina Cesar não tem janelas. Ana não o espia o mundo. Capta, registra as imagens, o som, e porque não, as interferências poéticas quase explícitas em seu texto. Há também o tom, de conversa, de testemunho, como é possível observar no poema a seguir:

CONVERSA DE SENHORAS

Não preciso nem casar
Tiro dele tudo que preciso
Não saio mais daqui
Duvido muito
Esse assunto de mulher já terminou
O gato comeu e regalou-se
Ele dança que nem um realejo

Escritor não existe mais
Mas também não precisa virar deus
Tem alguém na casa
Você acha que ele agüenta?
Sr. Ternura está batendo
Eu não estava nem aí
Conchavando: eu faço a tréplica
Armadilha: louca pra saber
Ela é esquisita
Também você mente demais
Ele está me patrulhando
Para quem você vendeu seu tempo?
Não sei dizer: fiquei com o gauche
Não tem a menor lógica
Mas e o trampo?
Ele está bonzinho
Acho que é mentira
Não começa

(CESAR, 1998, p.48)

Mas muito além disso, além da conversa, do conchavo, Ana costura seu texto com uma outra linha de tradição e faz a "tréplica", isto é, produz um outro texto, uma outra dicção poética, muito diferente daquela na qual estavam inseridos alguns dos marginais. Diferente mesmo de Alvim, que mais do que um trabalho de citação, faz um trabalho de absorção para tecer seu texto. Ana, além de absorver outras influências, cita, incorpora e vai além: cria um outro dizer, sobrepõe imagens e referências num arbítrio silencioso de origem inconfessável, como sugere o poema *Sete chaves*: " É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio / silencioso e origem que não confesso". Mas nem tão inconfessável assim. Um pouco de atenção e Ana Cristina Cesar deixa as pistas de leitura, de versos reformados, tornados outros na articulação de suas escolhas que, em grande parte, não são modernas. Se Alvim está mais para um Drummond tardio, Ana entende que a questão poética passa por outras instâncias que não necessariamente modernas, como sugerem os poemas: "Lá onde cruzo com a modernidade, e meu pensamento passa como um raio, a pedra no caminho é o time que você tira de campo." (1998, p.154)

pedra lume
pedra lume
pedra
esta pedra no meio do
caminho
ele já não disse tudo,
então?

(1998, p.194)

Os poemas de Ana Cristina Cesar parecem mostrar uma vontade, um desejo de que o procedimento poético aponte para um outro lugar que não seja apenas moderno. Passar pela modernidade como um raio, não é negá-la, na mesma medida

em que também não é adotá-la como uma interferência sutil – como faz Francisco Alvim –, até porque, as interferências de Ana Cristina Cesar não são sutis. Estão quase que em cada poema para quem quiser ou tiver condições de percebê-las nesse texto-outro que Ana produz.

Mais um fator que ainda chama atenção, é que Ana, deliberada e definitivamente, desfaz o verso, e brinca com a fronteira entre prosa e poesia. Se para o poeta russo Vladímir Maiakovski, a "rima / é um barril. / Barril de dinamite. / O verso, um estopim. [...]" (2006, p.117), para Ana, a palavra não "mexe mais no barril de pólvora". E assim, sem rima e sem verso, a poesia pode cair na prosa ou vice-versa, de modo que definir o gênero já não é tarefa fundamental.

Portanto, se Francisco Alvim, de certa forma, atualiza a velocidade de Drummond no mesmo ato de espiar o mundo, e deixa os rastros de modernidade escondidos na sutileza do olhar e do dizer (uma palavra, uma pontuação, um verso, uma tonalidade familiar no poema, por exemplo), Ana Cristina Cesar exacerba a velocidade de Alvim. Como um raio – a propósito do que já sugeriu o poema de Ana – Ana fotografa cada instante, capta o momento, a música, o barulho, as imagens, expõe o mundo e se expõe. É nesse sentido que acredito ser possível pensar a poesia de Ana Cristina Cesar como uma ferida, muito

próximo do que aponta Derrida no texto *Che cos'è la poesia?*, uma ferida aberta, exposta. "Os poemas são para nós uma ferida", diz um poema de Ana Cristina Cesar, em seu livro *Inéditos e dispersos* (1998, p.164). E nesse paralelo, acredito que a poesia de Alvim pode ser pensada muito mais como uma cicatriz, como uma ferida curada que deixa marca, mesmo que seja escondida, velada, sutil, como no poema *Cicatriz*: "Eu vou mostrar / Não quero ver" (1988, p.57)

Segue o que diz Derrida acerca do poema:

> Para responder em duas palavras, *elipse*, por exemplo, ou *eleição*, *coração* ou *ouriço*, terá sido necessário a você desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas. A unicidade do poema tem essa condição. Você precisa celebrar, deve comemorar a amnésia, a selvageria, até mesmo a burrice do "de cor": o ouriço. Ele se cega. Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pondo-se em bola, sentindo o perigo na estrada, ele expõe-se ao acidente). Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também. Você chamará poema um encantamento silencioso, a ferida áfona que de você desejo aprender de cor. Ele acontece, então, essencialmente, sem que se tenha que fazê-lo: ele se *deixa* fazer, se deixa levar, sem atividade, sem trabalho, no mais sóbrio *pathos*, estranho a qualquer produção,

> sobretudo à criação. [...] Apenas uma contaminação tal e tal cruzamento, este acidente. Essa volta, a viravolta *dessa* catástrofe. (DERRIDA, 1992, p.2)

Desse modo, se vê que a poesia pode constituir-se em marca passível de estar à mostra, e de o poeta não querer ver – uma cicatriz sutil e escondida como visto em Francisco Alvim –; ou pode ser ferida aberta, exposta, como o texto de Ana Cristina Cesar. Independentemente disso, e a partir do que diz Derrida, entendo que o texto poético de ambos, Ana Cristina e Alvim, pode ferir ao mesmo tempo em que se deixa fazer, no acidente, no acontecimento próprio de cada um deles, e que só ocorre na maneira como o texto poético toca a cada um, no processo de recepção de cada poema "estranho a qualquer produção, sobretudo à criação". Uma "transa" com o leitor, como defende Ana Cristina, uma contaminação, um acidente, uma infiltração. Um "encantamento silencioso" como o de Francisco Alvim, ou uma "ferida áfona", como a de Ana Cristina Cesar, que calam para deixar falar outras vozes, cada um a sua maneira, no seu percurso e procedimento poéticos, o seu acidente.

Para além do nome, o poema

Nas tensões entre nomes e dicções, o círculo marginal cria suas próprias relações de poder, nas quais o nome, as amizades e afinidades falam tão alto quanto o poema de fato.

Como um gesto de ruptura com a formalidade e o rigor do verso, a poesia marginal talvez tenha criado sua própria tradição. E nesse sentido, na medida em que pode hoje, ser tida como tradição, é deglutida nas universidades, nas escolas, e na crítica, de modo que o livro de Heloisa Buarque de Holanda (o primeiro responsável no processo de institucionalização desses poetas) hoje é livro de leitura obrigatória para a prova de ingresso na Universidade Federal de Minas Gerais, por exemplo. Quase um cânone. A demanda gera a oferta, e o livro de poetas sem editora, sem mercado – mas nunca sem leitores –, hoje tem um algo mais: certo reconhecimento crítico.

Esse foi o desdobramento ocorrido com outros poetas do momento ao qual estou me referindo: Francisco Alvim, Cacaso, Zuca Sardan, Chacal, entre outros, com seus livrinhos que viraram "obras" lançadas pelas grandes editoras. Há também uma Ana Cristina Cesar, esgotada em sua imagem e em seus textos para a criação de outros livros. Um outro nome armado pela crítica a partir das cartas e manuscritos inéditos deixados por Ana após sua morte. Num movimento que é exatamente contrário àquele feito pela autora na ocasião de

lançamento de seus livros, pode-se falar de uma espécie de peso/força acerca do nome de Ana Cristina Cesar entre outros poetas da então “literatura marginal”. Percebe-se assim que a atribuição de valores se dá numa relação entre nome e texto. Porque poesia é texto, e a obra antes de ser obra, também é texto. E a pergunta que cabe a partir das questões feitas é: o autor está em seu nome ou em seu texto, em seu trabalho? Qual a função do nome, da assinatura? Há uma marca a ser calcada para a validação de dados textos?

Para apontar uma preocupação com o lugar do texto/poema e do lugar do autor/poeta, Ana Cristina Cesar, em uma de suas reflexões acerca da produção cultural nos anos 70 afirma:

> A função autor veicula um conceito harmonizante de literatura e de história. A história é feita por personagens ilustres, merecedores de bustos nas nossas praças e filmes nas nossas filmotecas. [...] Quem escreveu a Moreninha? Um texto é antes de tudo um nome, origem e explicação das suas significações, centro de sua coerência, chave controladora das suas inquietações. (CESAR, 1999, p.21)

A afirmação de Ana Cristina pode ser lida para entender que o nome, a marca de quem assina o texto remete à origem,

ao contexto, à escritura que se faz, num primeiro plano, nome. Porém, a mesma autora reconhece os paradoxos gerados pela produção poética daquele momento, em especial, a marginal. Se o nome estabiliza a relação entre história e literatura, a postura poética colocada em questão reativa essa tensão. Afirma Ana, mais uma vez:

> Mas acontece que a literatura circula socialmente – não é peça de museu nem matéria onírica. A discussão centrada no texto pifa porque os próprios escritores começam a perceber que são produtores de alguma coisa que é vendida e produz lucro: as relações capitalistas não são meramente “matéria-prima” para o texto literário, mas se intrometem no próprio corpo do livro e na maneira de o texto circular. Nesse sentido, um texto se produz duplamente. Por um lado surge como produto intrinsecamente literário; mas por outro, para que circule e seja lido, deve ser reproduzido industrialmente por um sistema ao qual o escritor somente tem acesso via editor: o texto também se produz no mercado. (CESAR, 1999, p.196)

E continua ela,

> A intervenção dos autores na circulação dos seus textos vem abalar a concepção do escritor como ser iluminado, a aura da obra escrita, a autoridade do texto impresso, e não apenas o

> literário. A autoridade do texto é legitimada por instituições, universidades, suplementos, entrevistas, mas é uma autoridade bastarda, um poder nominal – a literatura que for consagrada terá prestígio e glória, será redimida do seu papel de mercadoria (IBIDEM, p.199)

Desse modo, se o texto se produz também no mercado, e se para alguns autores não há mercado editorial, cria-se um outro mercado, paralelo ao das editoras. Pode ser também uma opção, de quem quer, de fato, estabelecer uma outra relação entre texto, leitor e livro. E também, e porque não, uma outra relação com a crítica. Dizer que a crítica só tem olhos para o que circula como produto mercadológico das editoras soa quase como uma obviedade que nem sempre é fato.

A literatura marginal operou um circuito e nele criou também seus próprios círculos e espécies de cânones. Por alguma razão autores eram, e ainda são, preferidos da crítica, em detrimento de outros. Razões que incluem critérios, e alguns já sabidos: atenção ao texto, ao poema, e ao lugar do poeta. Francisco Alvim, por exemplo, poderia ter mantido sua opção marginal, e ter tido, talvez, menos interesse por parte da crítica. Mas opção marginal como feita por ele nos anos 70 não faz mais sentido hoje. O que resta é o nome e a escritura, o texto, a palavra-poema, o que rende ao autor um lugar em entrevistas, suplementos, *blogs*, e antologias de poesia. Seja por causa do nome (e da rede armada a partir dele) ou do texto (e da rede também armada a partir dele). Nome e texto constituem esse processo, e se circular no mercado oficial, melhor ainda. Isto é, Francisco Alvim estampa revistas de poesia, de cultura, entrevistas e ensaios, porque há valores implícitos em função do seu nome, mas especialmente, em função do seu texto, do exercício da língua, do trabalho poético. Compromisso com a palavra poética e, então, com a própria literatura. Para que a poesia não corresse, e não corra, o risco de desaparecer no excesso de conversa e de informalidade, como apontou Cacaso; ou numa tagarelice e desmedida da linguagem, razão pela qual a resistência/responsabilidade poética é mais sensível e mais difícil, conforme assinala Jean-Luc Nancy (2005), em seu texto *A resistência da poesia.*

No trabalho poético, bem como nas reflexões críticas de Ana Cristina Cesar, não se pode negar que há uma espécie de preocupação em recuperar o lugar do poeta e dessa maneira, talvez, um lugar para o poema. Por isso Ana parece defender o exercício poético como forma de exercício da palavra, e não simplesmente a palavra largada, o texto descompromissado com a própria idéia de literatura. Diz ela: “Uma das marcas desta nova poesia é o seu não compromisso com o metafísico, o que

não implica desligamento ou falta de rigor. [...] tudo pode ser matéria de poesia." (1999:165). Do modo como argumenta Ana Cristina Cesar parece possível um olhar mais voltado ao texto e ao procedimento poético, sem isentar a diversidade desses procedimentos.

O lugar do nome – e do texto

Em seu livro *Salvo o nome*, Derrida afirma que nomear algo ou alguém é deixar falar, ir além do nome "como se fosse preciso ao mesmo tempo salvar o nome e tudo salvar, exceto o nome, salvo o nome [...] Mas perder o nome não é incriminá-lo, destruí-lo ou feri-lo. Pelo contrário, é simplesmente respeitá-lo: como nome." (1995, p.41)

Derrida aponta ainda que esquecer o nome é também pronunciá-lo, chamá-lo, ir em direção a um outro. Também contesta que uma linguagem da *ab-negação* ou da renúncia não é de fato negativa, pois denuncia ao mesmo tempo em que renuncia, impondo uma ordem de ir rumo a um outro, mas um outro impossível. Ana Cristina Cesar realiza com sucesso a tarefa proposta por Derrida. No seu procedimento poético, Ana é capaz de "ir em direção a um outro", assume todos os nomes de suas influências, sem citá-los diretamente, ou seja, apagando-os, e nesse processo, transformando-os, para que sejam elementos constituintes de uma outra dicção poética.

Nas atitudes de renúncia, como renunciar um nome no ato poético ou recusar a opção marginal – a exemplo de Ana Cristina Cesar –, ou ainda, renunciar a circulação em editoras – como o faz Francisco Alvim –, está implícito um desejo de deixar o texto falar, ir em direção ao poema e, porque não ao nome. Mas ao nome que se constitui exatamente na recusa do nome próprio. Uma postura que dá lugar à palavra.

O mesmo movimento pode ser pensado também para o processo crítico. As universidades, a imprensa, as editoras, nomeiam e institucionalizam algo em vez de fazer uma articulação para além dos nomes. Uma articulação talvez, mais para os textos. E a própria recusa, renúncia, escusa, ou certa cegueira de quem institucionaliza discursos implica um reconhecimento daquilo que está, simultaneamente, sendo deixado de lado. No ato de recusa e de *ab-negação*, para Derrida, entende-se que "é preciso ir aonde não se pode ir". Ou seja, ir para aquilo que resta, salvo o nome, menos o nome. Então porque não ir ao texto? Ao procedimento, processo, trabalho lingüístico da escritura. E depois ao nome... Ir ao nome é também parte do procedimento crítico, o que não significa ir *em primeira instância* ao nome, à assinatura, como se fosse

uma marca determinante de algum sentido (até porque, sabemos, o sentido está sempre inacabado, por fazer). O movimento crítico a ser feito pode sugerir que o nome configure-se como aquilo que se apaga diante do que nomeia, faz falta, e deve fazer falta, para nesse processo de apagamento ser salvo. Ainda com Derrida, entendo que o nome, ou a assinatura, a marca de quem escreve o poema

> não pode ser uma assinatura inapagada, inapagável, invulnerável, legível pó aquilo que ela é sobre uma superfície, da mesma forma que um suporte semelhante a si. [...] essa marca acontece depois de ter acontecido, em um leve, discreto, mas potente movimento de dês-locação, sobre a borda instável e dividida disso que chamamos linguagem. (1995, p. 44)

Diz ainda Derrida, em *Che cos'è la poesia?:* "Nunca assino um poema. O outro assina. O *eu* apenas é em função da vinda desse desejo: aprender de cor. Tenso para resumir-se a seu próprio suporte, portanto sem suporte exterior, sem substância, sem sujeito, absoluto da escritura em si [...]". Derrida chama a atenção para o desapego necessário em relação ao texto, de modo que este se faça na escritura e no processo de recepção e leitura, no qual o texto poético pode virar outro – a "outra" assinatura do texto. Ir ao texto é ir também onde se tem vontade de arte, desejo. Onde não se deixa a palavra largada, o poema descompromissado com o próprio ato poético. Assim, entre nome, texto e mercado, estabelecem-se contingências de valor, que nomeiam o que pode ser institucionalizado, lido e ter ampla circulação.

Faz-se pertinente entender o texto no sentido pensado e estabelecido por Barthes (2004), como um campo em constante travessia em seu movimento constitutivo. Espaço estruturado como a linguagem, porém descentralizado, aberto para associações e contigüidades. Para o autor, o texto permite-se ser consumido, lido, na interação com o leitor, desde que este seja capaz de jogar com o texto e com a habilidade de representá-lo. Por isso, Barthes lembra ainda que o texto é o espaço do prazer sem separação, onde a transferência das relações de linguagem e sua circulação podem ser cumpridas.

Esse espaço onde, segundo Barthes (2004), a linguagem circula, pode provocar uma necessidade crítica. Assim, estabelece-se, inevitavelmente, uma valoração, um posicionamento. Mesmo com todas as precauções e a consciência de que não assumimos a função de ditadores de normas e legitimidades. São escolhas e afinidades. E a dificuldade em lidar com as diferenças.

As relações de valor e sentido, avaliação e interpretação dependem, segundo Barbara Smith (1988), do leitor individual (e não especializado) que reconhece a existência desses elementos e o prazer e interesse de experiências particulares no texto; e do teórico/crítico que vê a possibilidade de descrever, explicar e inter-relacionar esses elementos fazendo com que a obra possa adquirir certo valor institucional. Para ela, contingências de valor. Elementos eventuais, casuais, fortuitos, incertos e imprevisíveis. E por essa razão, mobilizadores de variáveis múltiplas. Variáveis limitadas e regulares, que exibem padrões e princípios e constituem as chamadas constâncias de valor literário. Contingências, constantes, ao contrário do que diz Barbara Smith, sabemos nunca serem variáveis neutras, das quais não nos desatrelamos, apesar dos cuidados, do empenho e da consciência em fazer uma crítica do saber, capaz de mobilizar essas variáveis (teóricas, literárias) e produzir algo novo e diferente a partir de um elemento dado. O texto. Nesse caso, poético.

Heloisa Buarque de Hollanda, em recente entrevista, e em resposta à pergunta sobre o processo de escolha de autores para a antologia *26 poetas hoje* discute um pouco dos padrões e princípios das constâncias de valor literário, que implicam também, o gosto pessoal, as afinidades e escolhas. Segue o que diz Heloisa:

> E você vai percebendo que têm ali alguns truques de qualidade: uma pessoa escreve melhor do que a outra; a outra pessoa tem um universo simbólico mais rico; tem gente que tem mais o que dizer; tem gente que tem pouco o que dizer, mas diz bem... Enfim, têm vários padrões, várias regras, que você pode ir medindo a literatura emergente. Mas o que você faz numa antologia é botar o que você gostou. [...] Na [antologia] de 76, dos poetas marginais, fiquei querendo representar uma geração. E não representei, faltou muita gente. E tem muita gente dali que não ficou naquela geração. (HOLLANDA, 2009. Entrevista concedida a Ramon Mello. In: *http://www.saraivaconteudo. com.br*)

As contingências de valor assumidas para os poetas marginais não podem ser representativas de uma poesia datada, como reconhece Heloisa. Tanto que alguns deles hoje são reconhecidos pela crítica, fazem parte do mercado editorial e circulam em grandes editoras, em edições bonitas e capa-dura. É o caso de Ana Cristina Cesar, embora a poeta tenha nessas bonitas edições, e na ampla circulação, um outro nome constituído, o qual muitas vezes pode remeter mais à sua biografia do que à sua dicção poética de fato. Livros que servem

mais como ilustração aos poemas, com textos legitimadores do procedimento poético de Ana: uma dedicatória de Carlos Drummond de Andrade, um extenso comentário de Armando Freitas Filho, e muitos adjetivos para constituir uma "obra" para Ana Cristina. Também, e mais uma vez, é o caso do já mencionado "poeta maduro" Francisco Alvim, de Cacaso, de Zuca Sardan, e de outros nomes que podem ser também apagados para que façam falta e talvez, constituam-se como algo além da assinatura que os nomeia e os marca, para que possam constituir uma

> Literatura inexaurivelmente elípitica, taciturna, críptica, obstinadamanete retraída a qualquer literatura e, apesar disso, inacessível aí mesmo onde parece se manifestar, exasperação de um ciúme que a paixão enleva para além de si mesma, acreditaríamos ter sido feita para o deserto ou para o exílio. Ela mantém o desejo na expectativa e, dizendo sempre muito ou muito pouco, ela o deixa a cada vez, sem deixá-lo jamais. (DERRIDA, 1995, p.77)

REFERÊNCIAS

ALVIM, Francisco. *Passatempo e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

____. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BARTHES, Roland*. O Prazer do texto*. Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

____*. O rumor da língua.* Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRITO, Antonio Carlos Ferreira de. *Não quero prosa.* Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de* CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

____. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. Texto publicado originalmente em *Points de Suspension*. Paris: Galilée, 1992, pp. 303-308.

____*. Salvo o Nome.* Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Antologia de poesia brasileira hoje. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, n.42/43, jul-dez, 1975.

____*. As escolhas de Heloisa*. Disponível em: *http://www.saraivaconteudo.com.br.* Acesso em 23 out. 2009.

Entrevista concedida a Ramon Mello.

____. . *26 poetas hoje.* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária.* Lisboa: Estampa, 1971

MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poemas.* Trad. Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia.* Edições Vendaval, 2005.

SMITH, Barbara Hernstein. *Contingencies of value.* Cambridge: Harvard University Press, 1991.